

“LARGO TUS LÁGRIMAS BLANCAS Y ME VOY” *

UNA CONVERSACIÓN ENTRE EL MELODRAMA Y LA GENERACIÓN DEL 60

SILVIA OROZ

Parece una paradoja que el momento actual, más oscuro y menos transparente según Vattimo, permita recolocarnos y cambiar de lugar para re-ver fenómenos culturales de gran significación. Bienvenida esa “confusión”. Los elementos que dictaban nuestra aceptación subjetiva con las “necesidades” objetivas de la cultura están entrando en colapso ante los cambios estructurales e institucionales. El propio transcurso identificador, a través del cual nos arrojamos en nuestras identidades culturales, se volvió más provisorio, variable y complejo. Dentro de nosotros hay identidades contradictorias no reunidas en función de un “yo” coherente. Y así es el panorama cultural donde construimos nuestros objetos a analizar, donde los re-pensamos y re-colocamos.

A sesenta años aproximadamente del desarrollo del género melodrama en nuestra cinematografía y a cuarenta del surgimiento de la llamada generación del 60, cuando ese pasado cinematográfico corresponde ya a la historia del tiempo presente, o sea, se articuló en memoria para manifestarse como tal, estableceré una charla entre ambos. Ese diálogo melodrama-generación del 60, caerá fundamentalmente entre melodrama-*Dar la cara* por ser este un filme emblemático que replica al género explícitamente. En el personaje de Pablo Moret, el hijo de un productor de géneros, Martínez Suárez, señala las diferencias entre lo “viejo” y lo “nuevo” en el cine argentino.

Es interesante notar que los hacedores de melodramas eran una generación constituida por inmigrantes o hijos de estos. Tinayre (francés); Amadori (italiano), Soffici (italiano) y otros más. No frecuentaron círculos muy intelectuales. Eran prácticamen-

te pioneros que estaban apostando a la modernidad del cine, o sea, a la revolución industrial en el área del espectáculo (Hauser 1977). Plasmaron la sintaxis y ayudaron a dar forma al negocio cinematográfico. Sin olvidar que estaban en sintonía de clase con su público (Oroz 1999).

Muy diferente de sus sucesores, que son todos nacidos en Argentina; la excepción sería el chileno Lautaro Murúa. Ese hecho hace que la relación con el país sea, entonces, diferente; se es más “dueño”. Hay una noción, no declarada, de me pertenece/le pertenezco. Y eso modifica radicalmente la visión del mundo y el lugar desde el cual se va a hacer cine. Sin descontar que casi todos acabaron el secundario y coquetearon con alguna facultad. Estaban también integrados a círculos intelectuales. Y, sobre todo, fueron la primera leva de cineastas que se formó en la Cinemateca y los cineclubes. Por lo tanto, son los primeros hombres de cine en tener a este como una referencia más o menos organizada. Esas dos formas de hacer cine estaban enraizadas en la experiencia cultural de ambos grupos.

Mientras los pioneros se concentraron en el mito, o sea en el relato popular, la generación del 60 eligió dar cauce a un relato en que la “verdad” era la conductora dramática y la razón de ser estética. El ejemplo emblemático es Torres Ríos/Torre Nilson, padre e hijo, que construyeron su cine desde lugares diferentes. Cuando en *Dar la cara* le es mostrado un libro a Pablo Moret, este es *El juguete rabioso* de Arlt. Los años 60 y su re-valorización de lo nacional. Si un libro hubiera sido mostrado a un personaje del cine anterior, hubiera sido un clásico de la literatura universal: Balzac, Zola, Dostoyevski. Y es comprensible; los hacedores de melodramas creían en la cultura “universal” como una forma de distinción de clase. La generación del 60 debía deconstruir esas preferencias. Ahora era Girondo, Arlt.

1. LA NARRACIÓN... “PERO A MÍ EL CINE ARGENTINO, FRANCAMENTE”

Los sitios de ambas generaciones están delimitados cuando en el filme de Martínez Suárez se desarrolla este diálogo:

Pablo Moret: Esta noche estrenamos, venís.

Medina Castro: Me gustaría, pero a mí el cine argentino, francamente.

Pablo Moret: Estamos haciendo cosas buenas...

Lo que a Medina Castro no le gusta es la marca de las grandes formas romanescas del siglo XIX. Griffith reivindicó a Dickens para probar la relación entre cine y narrativa literaria clásica. El personaje no quiere saber nada de las técnicas cinematográficas al servicio de la claridad, de la coherencia narrativa, la homogeneidad, la linealidad. De la sucesión de escenas y secuencias que se da en una dinámica de causa y efecto clara y en progresión. “El melodrama, como la generalidad de las narrativas populares, se construye en la bipolaridad bien/mal; amor/odio; amor/deber; pasión/poder.

Bipolaridad que no excluye lecturas y contra-lecturas. Negar las mismas supone una negación autoritaria a las mediaciones (Martín-Barbero 1987) entre género/individuo/grupo social. A la cultura occidental hegemónica, sustentada a partir del razonamiento socrático de la búsqueda de la verdad única, le es difícil asimilar narrativas vinculadas a la "movilidad" de las mediaciones, donde la verdad absoluta se relativiza (Oroz 2004). Y Medina Castro no está interesado en el género, en el relato estructurado a través de normas y patrones. Él está apostando a una narración en que la intriga tenga menos valor que la descripción de la sociedad. Él está amando el neo-realismo italiano. Y no es para menos. Pero Medina Castro no sabía de las lecturas y contra-lecturas del género, simplemente porque en los 60 esa perspectiva teórica estaba en formación; y el mito estaba lejos del campo intelectual de esa generación. Según John L. Fell (1997): "No se puede dejar de lado tan fácilmente el melodrama al menos cuando apele para dispositivos alegóricos y psicológicos y no en tanto operativos, en la conciencia del hombre occidental. Cuando esto ocurre el melodrama es percibido con conflictos no estereotipados que, de alguna forma, tendrían que ser resueltos por el enfrentamiento". Y Carlos Monsiváis (1992) dice: "La cultura urbana ve al cine y al melodrama como instrumento de comunicación interna: marca los límites de la sociedad, informa de las combinaciones perfectas del habla y gesticulación, sustenta la nueva comicidad ciudadana y, sobre todo, actualiza el melodrama –tarea para la que son imprescindibles los mitos y los personajes–, que requiere un público formado en la comprensión personalizada al extremo de la política, la historia y la sociedad".

Los géneros son formaciones fluctuantes, que como un camaleón, se acomodan a los diferentes momentos histórico-culturales, informándonos sobre ellos a través de las innumerables lecturas y contra-lecturas. Es interesante destacar a ese respecto que los públicos latinoamericanos y argentino supieron leer esos mensajes y contra-mensajes en los primeros 30 años del sonoro mucho mejor que las elites. Porque la imagen, otra forma de lectura, que no es más ni menos *afectividad*, o sea, la otra cara de la razón, fue comprendida con más facilidad por el público de los melodramas que por el público "culto", para quien la afectividad estaba desterrada como forma de conocimiento. Y ese hecho hizo de los espectadores de esa época el primer público de masas con acceso a la lectura a través de la imagen. Y no sólo eso: a la comprensión de una forma de lectura que alcanza su ápice en la post-modernidad (Oroz 1999).

Cuando Pablo Moret, después de ser descalificado por su padre, el viejo productor del cine argentino, va a la pensión de Medina Castro y le pregunta: "Vos no tenés miedo de fracasar", está colocando uno de los motivos del tríode: fracaso--traición--compromiso que norteó la generación del 60 y, desde luego, la narrativa de esa época—. Ahora no funciona más el trío pasión-deber-poder, que desde la tragedia griega hasta llegar al melodrama fue un motor narrativo de gran importancia. El relato cinematográfico de los primeros treinta años del sonoro supo llevar a la cúspide ese tríode, recreando las más diferentes historias en función de él. A ello no fue ajena la

cinematografía argentina, que a través de los géneros supo emblemizar un período histórico-cultural. “Se examina la narrativa no como un fenómeno de comunicación fijo y estable sino más bien como parte de un terreno complejo y cambiante de sentido que constituye el mundo social (Mumby 1997).”

La narrativa de los años 30-40-50 remite a la lejana etapa oral de la literatura, cuando el placer era contar —escuchar historias, alegorías de la propia comunidad—:

Toda metáfora implica la búsqueda de un modelo en otro lado, en otra serie, una conexión isomórfica que nos permita explicarnos, ordenar el sentido frente a algo que nos resulta nuevo, inexplicable, o por lo menos no fácilmente formalizable (Ford 1996).

Esa condición metafórica es lo que da al género la riqueza de innumerables lecturas, interpretaciones. “... la narrativa es como una bolsa de gatos que aspira todo lo que entra en ella, y lo organiza en función de CONTAR UNA HISTORIA” (Oroz 1998). Y esa historia que se cuenta no tiene compromiso con la verosimilitud, es deliciosamente mirabolante, rocambolesca. “Lo que interesa del melodrama es que, a diferencia del drama de tesis y de denuncia, el bien no triunfa después de largas elucubraciones, o por la acción de ilustrados portavoces, el lenguaje del discurso melodramático es el del sentimiento... (Mazziotti 2003).

Medina Castro está cansado, casi agotado de las historias de género. De las normas externas que rigen toda condición genérica. Quiere que las reglas sean internas. Que el autor decida los principios del juego. ¿Y por qué no?. Quiere que la “realidad” que lo conmueve ocupe las pantallas. No quiere estrellas, que a su modo de ver son tontas como el personaje de María Vaner. En fin, Medina Castro quiere el protagonismo social y estético que la nueva coyuntura social exige.

2. EL EXCESO. “LARGO TUS LÁGRIMAS BLANCAS Y ME VOY”.

El exceso está emparentado con la retórica, si entendemos ésta como reintención de un concepto. Y es el componente fundamental de las narrativas populares porque es la gran afrenta a la verosimilitud que se impone el realismo, este sí aceptado por la “inteligencia” ya que busca la verdad central ansiada por el pensamiento positivista, que fue definitivo en la impugnación de los géneros populares (Oroz 1998). Cuando Pablo Moret le dice al padre, en la cabina de proyección: “Largo tus lágrimas blancas y me voy”, está poblando el territorio del exceso, está subrayando su ida con ironía, con sarcasmo. Está descalificando la producción del padre. Pero el plus queda por ahí, porque Moret no quiere hacer cine excesivo, retórico. Mientras su padre cree en Amadori, Romero, él cree en Rossellini, De Sica. ¡Qué fácil resulta hoy aceptar los dos cines! ¡Qué difícil era entonces!

Pero el exceso, a diferencia de la retórica, es sedicioso, porque es ingobernable en un marco textual donde la narrativa es ama y señora:

La noción de lo que es el exceso carece de organización o patrón, es discutible. Quizá sea más adecuado decir que en las películas narrativas el exceso es lo que no entra en un esquema analítico determinado; es el ruido que queda cuando acordamos los límites de lo que pasará como información (Nichols 2003).

Cuando Ingrid Bergman le dice a Humphrey Bogart, en *Casablanca*, algo parecido a "No sé si son los cañonazos o los latidos de mi corazón", está pecando de exceso. Pero eso no impidió que el filme fuera siempre recordado como una gran historia de amor. De alguna manera, eso demuestra lo que Bill Nichols señala: "Las películas de ficción están cargadas de exceso".¹⁶

El exceso está objetivado también en los títulos de filmes. Desde *Lirios partidos* (Griffith 1919), a *Pobre mi madre querida* (Manzi y Papier 1948), *Dios se lo pague* (Amadori 1948), *Veinticuatro horas en la vida de una mujer* (Borcosque 1944) y otros. Es interesante destacar la falta de importancia que hasta ahora los títulos provocaron en la teoría cinematográfica. Y si las películas de ficción están cargadas de exceso, las melodramáticas más aún. No se puede dejar en el olvido *Pobre mi madre querida*, que desde el comienzo hasta el final traspasa los límites. En la primera escena del filme vemos la toma inicial, que es una ventana con una madera rota (Ralph Pappier era escenógrafo), que nos introduce a un cuadro desolador: una viejita camina, lentamente con sus penas; lo hace entre yuyos, en un escenario devastado. Es pobre, miserable, diría. Su mirada está perdida. Se escucha una voz en *off* que dice: "Todas las tardes junto con las primeras sombras cruza las mismas calles del arrabal como si sus pasos buscaran algo más allá de la neblina. Los perros son la única compañía de su cansancio y la acompañan silenciosos como si supieran qué recuerdos la empujan hasta este desolado corralón, como si conocieran también qué fantasmas se mueven para ella entre esas ruinas que ocultan el ayer". Sobre el final de la escena entra la melodía de la música "Pobre mi madre querida". Y el final de la escena es un maravilloso plano de Emma Gramática contra una vieja rueda y luego, su paso lento, moroso, como si fuera su fin. Y después el *racconto*, todo el filme, de los días felices, en que Hugo del Carril era un buen hijo, hasta que se cruza con Aída Luz, la prostituta. Este texto modelo de lo que es el exceso nos coloca en lo que Nichols dice:

Decir que algo es un "exceso" equivale a reconocer su subordinación a otra cosa. Al igual que el concepto de marginación, el exceso hace que se pierda el derecho a cualquier reivindicación de autonomía. Sin un sistema dominante el exceso no existiría (Nichols 2003).

Y ese sistema dominante estaba dado por un afán de exclusión de lo popular, por el miedo a la contaminación. Estaba dado también para alimentar la dicotomía culto/popular. Estaba dado para descalificar "al otro", al desconocido, al mejor lejos que cerca. Y volviendo al filme, vale la pena destacar la actuación melodramática de Emma Gramática. ¡Es genial. No en vano, para una encuesta realizada este año para el día de la madre fue votada la mejor madre! Y era ese exceso, de esos tonos ampulo-

sos, de esas actuaciones acentuadas (esenciales para el género), de esa pobreza limpia que Pablo Moret y Medina Castro reclamaban. Querían la pobreza de *paísa*. Y querían también su dignidad. Era una generación que comenzaba a decidir su destino; ¡eran los años 60!

Es interesante señalar lo que al respecto del exceso dice Pérez Rubio:

Toda esta contextualización general está determinada por el exceso y la desmesura, así como por tratarse de un relato asentado sobre la base de la connotación, pero también por la redundancia, es decir, por la creación de un entramado de redes de significados que dotan a los relatos de una notable densidad simbólica, que en pocos géneros cinematográficos —quizá sólo, parcialmente, en el western— adquiere esta espesura semántica. Probablemente una herencia del simbolismo romántico y pos-romántico del que se nutre buena parte de la tipología melodramática (Rubro 2004).

El exceso se ejemplifica modelarmente en la imagen del pingüino sobre la heladera. Como no bastaba el frío del aparato, era necesario el pingüino para reafirmar el concepto de frío. Eran los 40, y la magia de una heladera (que enfría) parecía mentira.²¹

El exceso no es más ni menos que la *historia*, y esta está del lado de la narrativa y el exceso. “La historia como exceso es un sistema propio. Es algo más que una confrontación entre ilegales y legítimos (Nichols 2003)”, y en el mismo texto Nichols afirma:

El exceso es un proscripto contra el dominio del propio sistema del texto. La historia, como exceso, a la que siempre se alude pero nunca se caza, censura las leyes establecidas para contenerla; las rechaza, las modifica, se resiste a ella y las niega (Nichols 2003).

De esta manera, la narrativa melodramática y el exceso están siempre juntos. Una no existe sin el otro. Son, melodramáticamente hablando, como la hiedra y la pared ¿Dónde comienza una y dónde el otro? ¿Cuál es la identidad individual de ambos?

3. EL *KITSCH*. “TIENE NOMBRE DE PRINCESA”

El *kitsch* es el ámbito natural melodramático porque está integrado sin premeditación a la narrativa. Y el exceso es un campo fértil para él. Diría que en los 30–40–50 se consumía sin conciencia de su significado. Lo que no pasó décadas después. Y su consumición en las tres décadas primeras del sonoro tenía que ver, entre otras cosas, con la condición de clase de hacedores del cine y espectadores. Pienso en el final de *Madreselva* (Amadori 1993), cuando Libertad Lamarque, en un primer plano, se confunde con una virgen. Las flores y ella estructuran una imagen donde la actriz se mimetiza con las azucenas. No creo que Amadori se haya reído de la resolución, ni los espectadores tampoco de lo que estaban viendo. O en el mismo filme, cuando Libertad hace su gira por Europa como cantante. Se superimprime el rostro de la actriz haciendo diferentes personajes, como Madame Butterfly. La superimpresión en los 40

era "cosa de magia", y la solución para dar paso de tiempo funcionaba. Ahí aparece la funcionalidad del *kitsch* y su relatividad. Lo que es de "mal gusto" para una clase no lo es para otra. Indudablemente es otra forma de cultura. A ese respecto es bueno señalar lo que Jean Franco asegura:

Que las culturas generadas para satisfacer las necesidades de entretenimiento, simulación, juego de apariencias, deseo, placer y ansiedad, en las zonas de las sociedades latinoamericanas que han accedido a los medios de comunicación de masas, sea una arena de lucha y resistencia contra totalitarismos (Sarduy 1996).

Umberto Eco llama al *kitsch* "la manifestación mal disimulada de una pasión frustrada" (1968). Pero a mí me gusta cuando Manuel Puig (1997) dice, en un cuento inédito, que traduce un diálogo entre un niño y una maestra: "¿Entonces un melodrama es un drama hecho por alguien que no supo, señorita?". Y el cuentito acaba cuando el niño, con pavor de tener un destino melodramático, dice: "No señorita, a mí me da miedo. Voy a rezar mucho todas las noches para salvarme de un destino melodramático". En la ingenuidad del niño está, tácita, la colocación de no verosimilitud melodramática y del exceso. Está la definición del melodrama como "mal gusto", pero desde el lugar del gusto y el respeto por el *kitsch*. Cuando en una novela Luis Rafael Sánchez (1982), dice: "Me gusta cómo canta María Félix, precisamente porque lo hace muy mal", está colocando desde qué lugar escribe y da el tono del relato: el humorismo, que irrita sus múltiples alternativas. La post-modernidad, con su acento puesto en lo cotidiano, hace de ese supuesto mal gusto uno de sus elementos favoritos. La vida cotidiana es *kitsch*: el amor, un ser querido enfermo, la retórica de la muerte, de la alegría:

Los ensayos sobre estética kitsch y camp (y en menor medida los trabajos sobre el pop) conforman un mosaico de posturas que pueden agruparse en dos grandes líneas: de índole estética (acusación de efectismo, imitación y falsedad) e ideológico-política (manifestación del gusto, consumismo, evasión); ambas suelen unificarse en posiciones que alcanzan lo ético-moralizante. En realidad, no sólo instauran el kitsch como un fenómeno de la modernidad sino que son lecturas hechas desde la modernidad. Recién en los últimos años las perspectivas post-modernas dejan de lado los juicios estético-éticos para considerarlo un fenómeno cultural que ya no resulta el polo negativo del "arte genuino" (Asnar 2000).

Cuando un personaje de *Dar la cara* dice: "Tiene nombre de princesa" al referirse a una niña recién nacida, vemos que ni Martínez Suárez pudo soslayar el *kitsch* cotidiano; está ahí, omnipresente a contragusto. Nené, el personaje de *Boquitas pintadas* de Puig, al hablar de la novela radial que escucha todos los días, lo hace como si estuviera hablando de filosofía. Y es la filosofía del melodrama la que rige su vida, porque si no es por ella, ella muere, no soportaría la apatía de la vida doméstica. Sarlo (1985) asegura que las novelas sentimentales constituyen el apogeo del modo estético de la vida cotidiana. Nené participa de la sociedad, pero actúa en las grietas que ésta presenta. Sólo así se constituye en ella misma.

La literatura de masas hereda del cuento popular el premio a la virtud y el castigo al vicio. Pablo Moret y Medina Castro no quieren esa gratificación, quieren la crudeza del realismo, la imposibilidad de ser feliz individualmente. La certeza de que el hombre no puede alcanzar la dicha si no es colectivamente. Y el *kitsch* no es eso, el *kitsch* es ilusión de felicidad. “Lo kitsch no es lo que se quiere pero no se puede, sino lo antiartístico que se puede, lo cursi querido” (Hauser 1977). De alguna manera, se puede decir que es la cercanía de lo exótico. O la familiaridad. Lo que importa es que genera una ilusión de felicidad, o alegría, o tranquilidad. Todo esto en contra de los principios de Pablo Moret y Medina Castro. Ellos ansían una forma “del hambre”, donde la estética de una cámara en la mano y una idea en la cabeza sea hegemónica y el director sea un instrumento para cambios sociales. De alguna manera, era la generosidad social de una generación la que estaba en funcionamiento y comenzaba a andar.

La narrativa, el exceso y el *kitsch* son elementos que están presentes en el melodrama de los años en cuestión, y se dan juntos, por separado o binariamente. Ellos son el tono filmico, la identidad. Cuando en *Dios se lo pague* Arturo de Córdova comienza pobre, casado con una buena mujer que muere, va preso, después se hace mendigo, para pasar a mendigo rico y al final queda develada su verdadera identidad, la narrativa está presente como una verdadera “bolsa de gatos”, entran muchas cosas que tienen que ver con la esencia del drama según Aristóteles, acciones y más acciones. Los melodramas no dan tregua al espectador, en la medida que pasa de todo. Y ese es el sentido del género. O cuántas cosas le pasan a Libertad Lamarque en *Madreselva*, hasta que el padre la rechaza. Famosa es la frase que el viejo le dice: “Blanca, hay que elegir: o ese hombre o su padre”. Y ella responde: “Usted, papá”. Es en esa narrativa incansable que el género se explaya.

En *La maestrita de los obreros* (Zavalía 1942), cuando Delia Garcés recita a sus alumnos pendencieros y adultos “cultivo una rosa blanca... y para el cruel que me arranca el corazón con que vivo, cardos ni ortiga cultivo, cultivo una rosa blanca”, de Martí, el exceso se instala, supremo. Dicho en ese espacio, el poema está limitando la extralimitación. O la escena final de *Dios se lo pague*, cuando Zully Moreno, vestida por Horace lannes, y Arturo de Córdova disfrazado de mendigo entregan las joyas a otro pordiosero. Es un exceso, sí, pero la pasión es desmedida y es respetada. Ahí están los famosos lugares. Mientras que la pasión es calificada, el exceso es melodramático, es punido.

El *kitsch* es omnipresente en el melodrama. Está donde menos se lo espera. En *Safo, historia de una pasión* (Christensen 1943), Mirtha Legrand y Ángel Magaña bailan el pericón. Ella dice un verso. No se sabe qué quiere decir ese poema. Pero está dicho. Y parece trascendente. Y está relacionado con la estructura dramática. Entonces, el *kitsch* es el tono del melodrama, su vestimenta.

No hay duda de que pasadas varias décadas del cine melodramático y el de la generación 60, lo interesante no es más colocarlos como antagonicos, sino como parte de una misma historiografía. Fueron dos momentos histórico-culturales de una mis-

ma historia y hoy vemos cómo tienen un posible diálogo y no una separación. Esos dos tiempos culturales dieron lo mejor de sí, cada uno en sintonía con el famoso espíritu del tiempo. Y hay que tener en cuenta que para intentar romper una sintaxis, como la generación del 60 quería, es necesario que esta esté constituida. El melodrama, el género más caro de la producción industrial, organizó el lenguaje, le enseñó a "hablar". Sólo que su tiempo cultural se acabó en los 50, para reaparecer a partir de mediados de los 80 en dos corrientes: una post-moderna, de la cual Almodóvar sería el representante; y otra híbrida, donde los conflictos son más suaves que en los 40, por ejemplo *El hijo de la novia* (Campanella 2001). O sea: siguiendo su larga historia cultural de mutar, el melodrama está en la segunda generación cinematográfica. Esperemos las otras, porque vendrán.

Es interesante recordar a Jesús Martín-Barbero y lo que llama de escalofrío epistemológico. Habían ido él y unos colegas de facultad a ver un filme mexicano de los 40, un melodrama. La película tenía un éxito enorme en la ciudad, Cali. Cuando empezó la sesión, Barbero y sus amigos reían a carcajadas. Pero el resto de los espectadores permanecía en un silencio respetuoso, cosa extraña en ese tipo de sala. Hasta que varios hombres se acercaron al grupo al grito de "cállense o los sacamos". La vergüenza se apoderó del protagonista, que comenzó a ver los rostros de los espectadores, compenetrados, llorosos, tensos por el drama.

¿Que veían ellos que yo no podía ver?... la película que ellos estaban viendo no se parecía en nada a la que yo estaba viendo. Y entonces, si todo mi pomposo trabajo desalienante y "concientizador" no le iba a servir a la gente del común, esa que padecía la presión y la alineación, ¿para quién estaba yo trabajando? El escalofrío se transformó en una ruptura epistemológica: la necesidad de cambiar el lugar desde donde se formulan las preguntas. Y el desplazamiento metodológico indispensable... (Martín-Barbero 2002).

El público de la época debe ser visto como paradójal en la medida en que iba al cine a compartir una experiencia cultural, y al melodrama entenderlo como una zona privilegiada de conocimiento, donde aparecen, por la existencia o la falta, las formas de vida de un período histórico-cultural. Seguramente, Medina Castro pensaría hoy de una forma más leve sobre "la realidad" y el cine. También, creo yo, le llegaría a gustar algún melodrama.

NOTAS

* Del filme *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962). Intérpretes: Luis Medina Castro, Pablo Moret, Leonardo Favio, Dora Baret, Ubaldo Martínez, Lautaro Murúa, entre otros. Es la historia de tres muchachos, uno hijo de un productor de cine, otro estudiante y el tercero, ciclista. Los tres están unidos por el servicio militar.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMADORI, L.C. (1939) *Madreselva*. Argentina.
- _____. (1948) *Dios se lo pague*. Argentina.
- ASNAR, A.M. (2000) *Juegos de seducción y traición. Literatura y cultura de masas*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- BORCOSQUE, C. (1944) *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*. Argentina.
- ECO, U. (1968) *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- FELL, J. L. (1977) *El filme y la tradición narrativa*. Buenos Aires: Tres tiempos.
- FORD, A. (1996) *Navegaciones, comunicación y crisis*. Buenos Aires: Amorrortu.
- HAUSER, A. (1977) *Sociología del arte*. Madrid: Guadarrama.
- MANZI, H. y PAPIER, R. (1948) *Pobre mi madre querida*. Argentina.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2002) *Los laberintos del gusto: leyendo un país desde los gustos que lo comunican*.
- _____. (1987) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gili.
- MAZZIOTTI, N. (2003) “Sobre las relaciones entre la ética y géneros de ficción audiovisual” en *Signo y pensamiento. Mutaciones mediáticas, realidad, ficción y comunicación*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- MONSIVÁIS, C. “Cultura urbana y creación intelectual”. La Habana, Casa de las Américas, N° 116.
- MUMBY, D. (1997) *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. Buenos Aires: Amorrortu.
- NICHOLS, B. (2003) *Ángeles y demonios: representación e ideología en el cine contemporáneo*. Barcelona: Paidós.
- OROZ, S. (1998) “Quién le teme al melodrama”. Presentado en Primer Congreso de la Telenovela. Caracas, Venezuela.
- _____. (1999) *Melodrama: O cinema de lágrimas da América Latina*. Rio de Janeiro: Funarte.
- _____. (1999) “Imagen, afectividad y conocimiento”. Ponencia en el *Congreso de TV de calidad*, São Paulo.
- _____. (2004) “Anotaciones sobre melodrama, estrellas y la eternidad de las camelias” en *El personaje y el texto en el cine y la literatura* de F. Baiz (comp.). Caracas: Comala.
- PÉREZ-RUBRO, P. (2004) *El cine melodramático*. Barcelona: Paidós.
- PUIG, M. (2004) *Un destino melodramático*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- SÁNCHEZ, R. L. (1982) *La Guaracha del Macho Camacho*. Barcelona: Argos Vergara.
- SARDUY, S. y ALMODÓVAR, P. (1996) *Del barroco al kitsch en la narrativa y el cine post-moderno*. Madrid: Pliegos.
- SARLO, B. (1985) *El imperio de los sentimientos*. Buenos Aires: Catálogo.